Aus der Psychiatrischen Universitätsklinik Basel
(Direktor: Prof. Dr. J. E. Staehelin)

# Zur Frage der therapeutischen Möglichkeiten der Musik bei Geisteskranken

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Medizinischen Fakultät der Universität Basel

vorgelegt von

HANS SCHAUDER

aus

Wien

STETTEN/BASEL 1939
BUCHDRUCKEREI KARL SCHAHL

Von der Medizinischen Fakultät Basel genehmigt

auf Antrag von Herrn Professor Dr. J. E. STAEHELIN

---

Tag der Promotion: 11. Juli 1939

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

# Einleitung.

Die lichtvolle Macht der Musik, von der die Bilder des Mythos (Orpheus) und der Dichtung (Goethe's „Novelle") sprechen, hat schon die Menschen fernster Vergangenheit dazu geführt, durch sie gegen die dunklen Kräfte der Krankheit zu wirken. Bis in das tiefe *Altertum* reichen Tradition und Wissen von der Heilkraft der Musik zurück. Das *Alte Testament* erzählt von *David*, der durch Saitenspiel und Gesang König Saul's Zorn und Trauer zu bannen vermochte.

*Ägypter* und *Araber* kannten den magisch heilenden Musikanten.

Kein zweites Volk der Antike aber besaß eine so tiefe, einsichtsvolle Erkenntnis der Musik wie die *Griechen*. Den Ursprung der Musik verlegten sie zu den Göttern. Apollo, der Sonnengott, ist auch der Gott mit der Leier. Als Vater des Asklepios ist er so Gott der *Heilkunst*, Sonnengott, und Gottheit der *Musik* zugleich. Die Kräfte des Schönen, Gesunden und *Harmonischen* waren es, die den griechischen Menschen, seine Kunst und seine Kultur durchdrangen. Für ihr Musiksystem legten die Griechen auch Tonarten fest, und Pythagoras lehrte die Gesetze der Musik, die der Natur und ebenso dem Menschen zugrunde liegen sollten.

Dieses in das Wesen der Musik tief eindringende Wissen führte zu umfassendem Gebrauch der Musik in der Heilkunst. Es galt als feststehend, daß der Mensch durch die apollinische Kunst von Gesang und Saitenspiel leiblich und seelisch gefördert und bis ins Innerste harmonisiert wird. In der Behandlung von Geistesstörungen eröffnete sich aber ein besonders wesentliches Anwendungsgebiet für die Musik, und die Erkenntnis ihrer Kräfte führte die Griechen zu einem methodischen therapeutischen Vorgehen. Man kannte und nützte zu Heilzwecken die besonderen Wirkungen, die von den Tonarten ausgingen: die phrygische erregte Raserei, die äolische besänftigte das Gemüt. Man verfuhr therapeutisch z. B. in der Weise, daß durch bestimmte Klänge und Melodien krankhafte Affekte solange gesteigert wurden, bis sie sich gewaltsam entluden. Daher spielte man etwa Kranken mit religiösem Wahnsinn Flötenklänge solange vor, bis die Krankheit durch äußerste Steigerung schließlich zur Ernüchterung umkehrte. Es wird berichtet, daß die Griechen alle Arten musikalischer Wirkung, alle Grade der Intensität hervorzubringen imstande waren, so groß waren bei ihnen musikalische Einsicht und Feinfühligkeit.

Im *Mittelalter* begannen beide zu schwinden, wenn man auch immer noch versuchte, durch Musik zu heilen. Fieberhafte Seuchen und den damals so verbreiteten Veitstanz trachtete man durch Musik zu bekämpfen. Zeugnisse darüber, daß Kranke durch Musik geheilt wurden, liegen in größter Zahl vor, doch fehlt diesen Berichten die methodische Grundlage, deren Vorhandensein der Musiktheorie der Griechen die große Bedeutung gibt. Von den durch die Musik heilbaren Krankheiten waren die meistgenannten: Migräne, Wechselfieber, Starrkrampf, *Schlaflosigkeit*, *Fallsucht* und *Hysterie*.

Im Beginn des *19. Jahrhunderts* hat das Ingenium einzelner Ärzte die Frage der musikalischen Heilwirkung in ihrer praktischen und theoretischen Bedeutung wieder aufgegriffen. Dr. Hofgartner aus Wien, der Kranke aus der Agonie eines Nervenfiebers durch Musik erweckte und ebenso Delirienkranke heilte, berichtet auch von einem an Typhus erkrankten Mädchen. Es wurde dadurch gesund, daß er ihm seine Lieblingsmelodien vorspielte.

Dr. P. J. Schneider hat etwa zu gleicher Zeit ein System für medizinische Musik ausgearbeitet und nennt auf Grund seiner sorgfältigen Forschungen folgende durch Musik heilbare Krankheiten: Krämpfe, Konvulsionen, *Hypochondrie*, *Hysterie*, *Wahnsinn* und *Melancholie*.

Am Ende des 19. Jahrhunderts setzten nun schließlich die wissenschaftlichen Forschungen über die Wirkung der Musik ein und wurden mit der Klarheit des modernen, naturwissenschaftlichen Denkens durchgeführt. Die grundlegenden Versuche auf diesem Gebiet knüpfen sich vor allem an die Namen des englischen Arztes Dogiel und der beiden Deutschen Helmholtz und Mentz. Sie brachten ein differenziertes und exaktes Wissen von den physiologischen Wirkungen der Musik.

Seither hat die Erforschung und Erprobung der musikalischen Heilwirkungen nicht geruht und wird heute zum Teil sogar auf breitester Grundlage durchgeführt, wie an der Universität zu Kansas, die dafür eine besondere Abteilung eingerichtet hat. Auch die Leiden der im Kriege Erkrankten und Verletzten führten die Ärzte dazu, gelegentlich die Heilkraft der Musik zu erproben. In amerikanischen und englischen Lazaretten geschah dies mit besonderem Erfolg. Heute ist es in vielen Krankenhäusern und Nervenheilanstalten zur ständigen Einrichtung geworden, vor den Kranken zu musizieren.

In jüngster Zeit hat sich auch die Psychologie dem Studium des Musikalischen zugewendet; vor allem hat die Heilpädagogik den seelisch-leiblichen Heilwert der Musik erkannt und zur Anwendung zu bringen versucht.

Somit geben Physiologie und Psychologie der Musik zusammen mit den vorliegenden Erfahrungen älterer und neuerer Zeit das

Rüstzeug, mit dem ausgestattet die Frage untersucht werden kann: Welches sind die therapeutischen Möglichkeiten der Musik gerade bei den Geisteskranken?

Auf zwei Grundpfeilern muß sich eine Untersuchung über diese Frage aufbauen. Der erste ist die Erkenntnis der *Psychologie* und *Physiologie der Musik* im Hinblick auf die menschliche Gesamtexistenz nach Leib und Seele. Der zweite besteht in der Beantwortung der Frage, ob und inwiefern das innere Gefüge des Musikalischen konkreten Zusammenhang mit der inneren Struktur geistiger Störungen besitzt, und diese somit auch betrachtet werden könnten unter dem Gesichtspunkt eines gleichsam *„musikalischen Charakters"*.

Ist es möglich, zwischen diesen beiden Grundstützen die verbindende Brücke des *angeschauten Zusammenhangs* zu spannen, so ergeben sich zumindest die *Möglichkeiten konkreter Angriffspunkte* und somit die einer *rationalen Erprobung* der musikalischen Einwirkung auf Geisteskranke von selbst. Einen Beitrag dazu möchte diese Arbeit erbringen.

## Über die allgemeine Heilwirkung des Künstlerischen.

Die Beziehung des Menschen zum Kunstwerk ist eine dreifache. Er kann es schaffen, nachschaffen, oder bloß erlebend aufnehmen. Das *aufnehmende Erleben* des Kunstwerks ist es, das den meisten Menschen zuteil wird. Eine Untersuchung über die möglichen Heilwirkungen der Musik würde sich auf einer unerörterten Prämisse aufbauen, wenn sie nicht zunächst die Frage stellte, ob und inwiefern das rezeptive Kunsterlebnis überhaupt, das hier als das allgemeinste interessiert, darauf Anspruch machen darf, heilend zu wirken.

Der Mensch, der ein Kunstwerk erlebt, wird vor allem durch seine *Schönheit* gefesselt. Diese erregt sein Gefallen, beschäftigt und befriedigt seine Sinne. Aber das wahre Kunstwerk bewirkt beim tiefer empfindenden Menschen weit mehr. Lust und Freude kann es beim Empfänglichen wecken, ja das Gefühl erhöhten Lebens und sogar feierlicher Entrückung verleihen.

Begreift unser äußerer Sinn durch die Schönheit die *Erscheinung* des Kunstwerkes, so erschließt sich unserer *Seele* seine immanente, *innere Welt*. Diese aber ist durchdrungen von den ewig gültigen, absoluten Qualitäten des *Wahren* und *Moralischen*. Diese Kräfte des Wahren und Guten werden uns durch die Tat des Künstlers im sinnlichen Gewand der Schönheit erlebbar, ohne daß dieses Erleben durch die reflektierende Tätigkeit des Verstandes abgeschwächt würde. Die ewigen Werte der höheren Ordnung unseres Daseins finden dadurch unmittelbaren Zugang zu unserem

Inneren. So tief vermögen sie zu wirken, daß das Erlebnis uns oft erschüttert, ja verwandelt und moralisch neu impulsiert. Das Kunstwerk hat die Tendenz, den *ganzen* Menschen, seine ganze innere Welt bis in die Tiefen des Unterbewußtseins zu ergreifen. Daher erlebt der Mensch am Kunstwerk *Ganzheit*, etwas Absolutes, Ungebrochenes und letztlich Unvergängliches. Alles, was im menschlichen Innern unvollkommen, schwach und halb ist, kann sich dadurch wieder stärken, vollkräftig und einheitlich zu werden. Es ist daher berechtigt, zu sagen, daß der ein wahres Kunstwerk erlebende Mensch hohe moralische Kräfte, und, wenn man so sagen darf, „Ganzheitskräfte" aufnimmt.

Auf die Bedeutung dieses „Ganzheitserlebens" für den *kranken Menschen* weist Großschopff [1]) nachdrücklich hin. Er beginnt seine Charakteristik des Krankseins mit den Worten: „der Kranke hat das Gefühl der Ganzheit, der Abgerundetheit verloren". Und weiter: „Kranksein ist Dekomponiertheit, Nebeneinander-Existenz von Persönlichkeitsteilen ohne Ganzheit der Persönlichkeit". Und da Heilung „Wiederherstellung der Gesamtpersönlichkeit mit all ihren reaktiven und schöpferischen Fähigkeiten" ist, gewinnt das „Ganzheitserlebnis" als Heilfaktor besondere Bedeutung. Vermag doch Kunst bis ins Unterbewußtsein des Menschen zu wirken, also bis in jene Schicht, die erfaßt und angeregt werden muß, soll Erneuerung und wahre Heilung möglich sein. Daher sieht eine „künstlerische Auffassung . . . sein (des Kranken) Streben nach Wiedererlangung der Ganzheit als wahrhafte Gesundungstendenz an und sie kommt diesem Streben entgegen, sie verhilft ihm wieder zu dieser Ganzheit mittels des Kunstwerkes, welches eine Ganzheit ist, welches einmalig, originär ist, wie der Mensch. Und welches, wie der Mensch, *dem* Ziele zustrebt, welches Dehmel treffend in die Worte gefaßt hat:

> Wir möchten alle gern das Glück erreichen,
> das endlich eint dies ew'ge Zweierlei".

## Über die allgemeine Heilwirkung des Musikalischen.

Das musikalische Erlebnis führt den Menschen nach innen. Der Hörende im Konzert sitzt unbewegt und entspannt, oft mit geschlossenen Augen da, ganz seinen Empfindungen zugewendet. Malerei und Plastik führen den Menschen nach außen, sie sind „*Raumkünste*", Musik und Dichtung sind „*Zeitkünste*", denn weder Ton noch Wort haben sinnliche Dauer, sie ertönen, um schließlich wieder zu verklingen.

Doch unterscheidet sich die Musik in besonderer Weise von der Dichtkunst. Es macht ihre Eigenart aus, daß sie wohl *Formen*

1) Psych. neur. Wochenschr. 1934: Heilung durch Kunst.

und *Inhalte* hat, aber *keine Gegenstände*. Die Musik ist „objektlos“: „nicht die Liebe zu einem bestimmten Menschen, oder die Furcht vor einem bestimmten Geschehnis werden erweckt, sondern nur Liebe, Furcht, Trauer *überhaupt* werden ausgelöst“ [2]). Darum ist die Musik die „*Sprache der Seele*“. Denn auch die Seele, wenn sie in den Gestalten und Empfindungen ihres Innern *nur sich selbst* erlebt, lebt gleichsam objektlos.

Mehr noch als alle anderen Künste vermag die Musik bis in unser Innerstes zu dringen. Sie durchströmt, durchstrahlt und durchwärmt uns. Was die Musik vermag, das ist, nach einem Wort Beethovens: „Dem Manne Feuer aus der Seele schlagen“. Schumann sagte, die Musik soll „Licht senden in die Tiefe des menschlichen Herzens“. Als Botschaft des Lichtes, als Kundgebung des Höchsten wurde die Musik immer empfunden. Bruno Walter [3]) hat die Musik durch drei Eigenschaften gekennzeichnet: sie ist *Botschaft* „aus den Mysterien der tönenden Welt“. Es ist ferner ihr Wesen, das *Gute* im Harmonischen mit den reichsten Mitteln ausdrücken zu können, in der Charakteristik des Bösen aber ausdrucksarm zu sein. Und immer wieder wirkt die Musik als *soziale Macht;* der polyphone Chorgesang z. B. formt die Masse zur Gesellschaft.

Die sittlichen und sozialen Wirkungen der Musik bestätigt auch die Psychologie: „Als Psychologen müssen wir feststellen, daß die Menschheit seit alters überzeugt war, daß auch sittliche bezw. entsittlichende Wirkungen von der Musik ausgehen können. Wenn im Gottesdienst aller Religionen die Musik im breitesten Ausmaß herangezogen wurde, so geschah das nicht bloß zur Ausschmückung des Kultus, sondern auch, weil man von der Musik religiös-sittliche Wirkungen erwartete“ [4]). Händel wies nach der Aufführung seines „Messias“ alles Lob der Schönheit seines Werkes mit den Worten zurück: „Unsinn! Besser werden sollen die Menschen dadurch!“.

Durch ihre *Verwandtschaft mit der menschlichen Seele* kann aber die Musik noch in ganz besonderer und nur ihr eigener Intensität auf die Seele wirken. Denn deren Lebensbedingungen entsprechen völlig den organischen Kräften und Formen der Musik. Wird es der Seele auch nur selten bewußt, so ist doch „unbewußt die Musik den Erlebnisbedingungen aufs beste angepaßt . . . . Das Wohlgefallen an geordneter Rhythmik, an leitergerechter Melodik und an harmonischen Zusammenklängen führen wir darauf zurück, daß alles das den unterbewußten Ordnungsforderungen der Seele in besonderem Maße gerecht wird . . . Für alle diese Formen besteht eine natürliche Anlage der Seele . . . Die Fähigkeit zum musikalischen Affektausdruck ist allgemein in der Seele vorangelegt („a priori“), eine *Urtatsache der Seele*, von dieser mit

---

2) Müller-Freienfels: Psychologie der Musik, S. 116.
3) Bruno Walter: Von den moralischen Kräften der Musik.
4) Müller-Freienfels: Psychologie der Musik.

auf die Welt gebracht, wie die Fähigkeit zum Empfinden und Denken“ [5]).

Auf eine kranke Persönlichkeit — und der Geisteskranke ist als Gesamtpersönlichkeit erkrankt — kann also die Musik ordnend, den moralischen und sozialen Teil erneuernd und seelisch belebend wirken.

Und letztlich kann selbst sein „Ich“, der zentralste Anteil seiner Persönlichkeit, durch Musik ergriffen werden, denn „vielleicht ist die tiefste Wirkung der Musik eine Ichverwandlung, ja Ichbefreiung und -erlösung“ [6]).

## Zur Psychologie der musikalischen Elemente.

Bei der Untersuchung der Frage, durch welche Elementarteile das musikalische Ganze gebildet wird, ergeben sich die folgenden drei:

1. die *Melodie,*
2. die *Harmonie,*
3. der *Rhythmus.*

Das lebendige Zusammenwirken, die einander durchdringenden Funktionen dieser drei Teile bilden die Grundlage des Ausdrucksvermögens der neuzeitlichen Musik. „Unter dem Gesichtspunkt der Ordnungsschematik ergeben sich drei Grundarten der musikalischen Formgebung:

a) Die Rhythmik, d. h. die Gliederung der nach unserer Schreibweise waagrecht fortschreitenden Tonreihe.

b) Die Melodik, womit ich die sich in Intervallen bewegende Folge der Töne bezeichne, die sich geschrieben als ein Auf und Ab innerhalb der senkrecht gestaffelten Ordnungslinien darstellt.

c) Die Harmonik, worunter die senkrecht gestaffelte Ordnung von gleichzeitig erklingenden Tönen zu verstehen ist“ [7]).

Jeder dieser drei Teile ist Träger einer nur ihm eigenen Funktion. Das Wesen des *Harmonischen* ist es, zu verbinden, Mittler zu sein zwischen Melodie und Rhythmus und so gleichsam die Seele des Musikalischen darzustellen. Von der besonderen Funktion des Harmonischen geht auch das jedem musikalischen Erleben zugrunde liegende *Urerlebnis* aus, das darin besteht, daß der Hörende seelisch den lustbetonten steten Wechsel von *Spannung* und *Lösung* empfindet. Alle Disharmonien enthalten ein Spannungsmoment und drängen nach Auflösung, nach Konsonanz. Als grundlegende musikalische Funktion stellt sich die Spannung im

5) Müller-Freienfels: Psychologie der Musik, S. 63, 67, 93.
6) Müller-Freienfels: Psychologie der Musik.
7) Müller-Freienfels: Psychologie der Musik, S. 33.

*Septakkord* dar, der nach Lösung drängt. Diese wird im befreienden Übergang zum konsonierenden *Dreiklang* erreicht. Spannung und Lösung, Erregung und Beruhigung, werden also repräsentiert und erzeugt durch Septakkord und Dreiklang, das musikalische Urerlebnis hat somit seinen Ursprung im Harmonischen.

Ferner drückt sich das Harmonische in *zwei Grundstimmungen* aus. Es sind dies die *Dur-* und *Mollstimmung*. Wir empfinden sie unmittelbar als musikalischen Ausdruck zweier Grundstimmungen unseres Gemütes, der *Freude* und der *Trauer*. „Hört man die Molltonleiter, so wirkt die kleine Terz als Zurückbleiben, als Nichterreichen der gewohnten großen Terz, ein Eindruck, der durch den darauf folgenden Ganzschritt nicht wieder aufgehoben wird. Die größere Energieentfaltung der Durskala wird wie überall dann weiter im Sinne der kraftvollen Affekte, Heiterkeit, Stolz, Lebendigkeit etc. ausgedeutet, die Mollskala hingegen als matt, traurig, gedrückt“ [8]). Das Erleben dieses Stimmungsbereiches, des Leidvollen und Lustvollen mit dem ganzen Reichtum und der Vielfalt der möglichen Übergänge und Modulationen ist es vor allem, was uns beim Hören von Musik befriedigt.

Melodie und Rhythmus stehen einander gegensätzlich gegenüber. Die *Melodie* ist, obwohl eine Folge von Tönen, dennoch eine geschlossene musikalische *Gestalt*. Bei jedem einzelnen Ton wird doch das Ganze mitgehört, die Erinnerung der schon gehörten, die Erwartung der kommenden Töne fügt die Reihe der Töne zur *Gleichzeitigkeitsform*, zur einheitlichen Gestalt. Als solche ist sie auch einmalig und, als Ganzheit betrachtet, unbewegt.

Der *Rhythmus* ist gestaltlos, wir erleben ihn weder als ganz, noch als einmalig, vielmehr als eine Folge stets wiederkehrender gleichartiger Qualitäten. Der Rhythmus ist eine *reine Funktion*, er trägt die Tendenz zur *Wiederholung* in sich und ebenso die zur Bewegung [9]).

In welcher Art erlebt nun unser *Bewußtsein* diese beiden Elemente der Melodie und des Rhythmus? Wenn auch die Töne und

---

8) Müller-Freienfels: Psychologie der Musik, S. 110.

9) Die immer wiederkehrenden Taktarten sind die drei-, vier- und sechsteiligen. Fünfergruppen werden in unserer Musik nur ausnahmsweise verwendet. Es ist wertvoll festzustellen, welchen musikalischen Gebilden diese drei vorherrschenden Taktarten in typischer Weise zugrunde liegen. Typischen $^6/_8$ Takt hat das Schlummerlied, $^3/_4$ Takt der Walzer, $^4/_4$ Takt der Marsch. Zwischen dem entschwebenden und alle Bewegung besänftigenden Rhythmus des Schlummerliedes und dem resoluten, wekkenden, die Bewegung befeuernden Marschrhythmus steht der Rhythmus der Tanzbewegung, die weder Ruhe noch kräftiger vorwärtsschreitender Gang, sondern die dazwischen liegende Mitte des gelösten, harmonischen Schwebens ist. Diese drei Ausdrucksweisen des Rhythmischen weisen deutlich auf seine *differenzierte Verwendbarkeit.*

*Melodien* der reinen Musik niemals auf Gegenstände und Qualitäten der Außenwelt hinweisen, so regen sie doch im Hörenden, auf dem Umweg über das Gefühl, das zweifellos zuerst angesprochen wird, *Vorstellungen* an; und zwar schon durch das Geformte, Bestimmte und Einmalige ihrer Gestalt. Dies kann bei besonders ausdrucksstarker Melodie sogar dahin führen, daß der Hörende den Symbolcharakter einer Melodie durch eine ganz bestimmte Vorstellung ausdeuten kann. Nietzsche empfand, daß die aufsteigenden und gleichsam zerfließenden Gänge im Vorspiel zum dritten Tristan-Akt die unendliche Weite des Meeres ausdrücken.

Aber schon den einfachen Tönen kommen verschiedene *Vorstellungswerte* zu. Tiefe Töne bezeichnet man als breiter, voller, voluminöser, hohe dagegen als spitzer, dünner, feiner (*Tastvorstellung*). Ebenso werden hohe Töne durch die *Helligkeitswerte* hell, tiefe dagegen durch die von dunkel und düster charakterisiert. Ganz wesentlich ist die Kategorie der *Raumvorstellung*, die mit dem Musikalischen innig verquickt ist, da doch die Unterscheidung tiefer und hoher Töne eine grundlegende ist. Auch ein ganz individueller *Bewegungscharakter* kommt jeder einzelnen Melodie zu. Es gibt Melodien, die ihrem Wesen nach langsam, solche, die rasch sind, was in den Tempoangaben von Andante, Adagio, Presto etc. zum Ausdruck kommt. Sogar eine bestimmte *Richtungsvorstellung* kann eine Tonfolge erwecken. Siegfrieds Schwertmotiv erzeugt den Eindruck des geradlinigen, blitzenden Emporsteigens des Schwertes.

Kommt also schon einzelnen Tönen ein ganz bestimmter Vorstellungswert zu, so wird dieser noch bedeutend größer, wenn sich die Töne zur bestimmt gebauten Melodie fügen. Aus all diesen Gründen vollzieht sich auch schon die *Wahrnehmung* einer Melodie bewußt und klar, und unsere Aufmerksamkeit wird durch sie besonders gefesselt. Mit diesem aktiven Grundzug unserer Bewußtseinsleistung hängt es auch zusammen, daß Melodien so große Macht haben, Erinnerungen und ganze Erinnerungskomplexe von mit diesen Tönen oft nur lose verknüpften Erlebnissen zu beschwören.

Ein völlig anderes ist unser Bewußtseinserlebnis beim *Rhythmus*. Er trägt die Tendenz zur Bewegung in sich und wird auch *als Bewegung* erlebt. Der Zusammenhang von Rhythmus und Bewegung ist ein ganz ursprünglicher; jede Bewegungsfolge, im besonderen aber die der Arbeit, ordnet sich aus sich selbst zur Erreichung der bestmöglichen und dabei kraftsparendsten Leistung rhythmisch. Doch bleiben wir beim Hören des Rhythmus nicht dabei, ihn als Bewegung passiv zu erleben, vielmehr führen wir die angeregte Bewegungsart auch selber *tätig* aus, wenn gleich bloß angedeutet und durchaus verhalten. „Wir erleben den Rhythmus eines Musikstücks keineswegs bloß mit dem Ohr, sondern sozusagen mit dem ganzen Körper, im besonderen durch mannigfache Begleitbewegungen . . . Und man braucht

nur ein naives Publikum beim Anhören stark rhythmischer Musik zu beobachten, um zu erkennen, wie da nur mühsam oder gar nicht die Neigung bekämpft wird, den Rhythmus mit Händen und Füßen oder Kopfbewegungen mitzumachen [10]).

Die Wahrnehmung des Rhythmus bringt also stets ein Bewegungserlebnis mit sich. Man konnte sogar feststellen, daß alle Bewegungswahrnehmungen oder -Vorstellungen andeutende Mitbewegungen unseres Körpers, die registrierbar sind, auslösen. Daher kann tatsächlich gelten, daß wir, wenn wir Tanzmusik hören, auch wirklich, in unterdrückten Bewegungen, „mittanzen".

Unsere bewußte Aufmerksamkeit ist dabei in weit geringerem Maße als beim Wahrnehmen der Melodie beteiligt, das Erlebnis ist dumpf, aber umso unmittelbarer.

Ebenso also, wie Melodie und Rhythmus einander als *ruhende Gestalt* und *bewegte Funktion* gegenüber stehen, steht auch unser sich an diese Elemente knüpfendes Bewußtseinserlebnis in polarem Gegensatz. Die Melodie gewinnt in unserem Bewußtsein den Charakter einer *ruhenden Vorstellung*, der Rhythmus den einer fließenden und *zur Tätigkeit anregenden Bewegung*.

Daraus ergibt sich zusammengefaßt das Folgende:

| Musikalisches Ordnungsschema | Musikalische Funktion | Psychologischer Wert |
|---|---|---|
| Melodie | unbewegt<br>gestalthaft<br>einmalig | Vorstellungscharakter |
| Harmonie | Wechsel von Spannung und Lösung (Septakkord und Dreiklang)<br>Dur-Mollstimmung | Stimmungscharakter<br>Freude — Trauer |
| Rhythmus | bewegt<br>gestaltlos — funktionell<br>wiederholt | Bewegungs- und Tätigkeitscharakter |

## Die Organbezogenheit der musikalischen Elemente.

Eingehende Forschungen haben sich mit der Frage beschäftigt, auf welche Organe und Organsysteme die Musik wirkt. Die ersten Mitteilungen über die Wirkungen der Musik, besonders auf das Zirkulationssystem, stammen von *Dogiel* [11]). Diese Wirkungen

10) Müller-Freienfels: Psychologie der Musik.

11) J. Dogiel: Über den Einfluß der Musik auf den Blutkreislauf, Archiv für Anat. und Phys., Phys. Abtlg., 1880.

wurden bei Tier und Mensch untersucht. Bei beiden ergab sich eine Veränderung der *Herzaktion*, und mit der Höhe der Intensität der Tonreize variierte auch der *Blutdruck*. Ferner zeigte die *Atmung* den Erregungen des Kreislaufssystems koordinierte Unregelmäßigkeiten.

Die Arbeiten von *Mentz* haben ebenfalls die Wirkungen akustischer Reize auf Puls und Atmung zum Gegenstand. Mentz legte seinen Untersuchungen vor allem die Pulskurve zugrunde [12]). Es wurde festgestellt, „daß bei akustischen Reizen zugleich mit der Empfindung eine Verlängerung des Pulses und meist auch der Atmung eintritt", und auch Mentz fand, daß sich die Atmung meist konform mit dem Pulse modifizierte. „Besonders regelmässige *Pulsverlängerungen* (Lustempfindungen) zeigten sich . . . bei vollkommenen *Konsonanzen*, Wiederholungen von bekannten musikalischen Sätzen . . ., auffallende *Pulsverkürzungen* bei schrillen *Dissonanzen* und gespanntem Hinhorchen". Untersuchungen der Wirkung von *Mollmusik* ergaben nur eine geringe Umformung des Bildes der Pulswelle, dagegen trat bei *Durmusik* eine intensive Pulsverkürzung ein.

Versuche von *Féré* haben gezeigt, daß Tonreize auch die *muskuläre Leistungsfähigkeit* beeinflussen. In einem dieser Versuche konnte auch nachgewiesen werden, „daß starker Zuwachs an Sthenik nicht auf Rechnung des Akkordwechsels, sondern des gleichzeitigen *rhythmischen* Wechsels zu setzen war [13]).

Eine primäre Wirkung der musikalischen Reize auf den *nervösen Apparat* wird von allen Autoren als selbstverständlich angenommen, da ja das nervöse System die Eingangspforte für die Reizwirkung auf die übrigen Systeme ist

Faßt man also die Resultate der physiologischen Forschungen zusammen, so ergeben sich drei Organsysteme, auf welche die Wirkung musikalischer Reize einwandfrei erwiesen ist. Es sind dies:

1. das *Nervensystem*,
2. *Atmung* und *Kreislauf*,
3. das *Muskelsystem*.

Es ergibt sich nun die Frage: In welchem Zusammenhang stehen die *drei musikalischen Grundelemente* mit diesen drei Organsystemen?

Auf den spezifischen Zusammenhang von *Rhythmus und Muskelsystem* weisen die oben genannten Versuche, ferner die Fülle der ebenfalls schon genannten Erfahrungen, zu denen in den letzten Jahren noch die der rhythmischen Gymnastik hinzu gekommen

12) P. Mentz: Über die Wirkung akustischer Sinnesreize auf Puls und Atmung, Wundt's Phil. Studien, Bd. 11, Leipzig 1895.

13) Nach Jentsch; Musik und Nerven, S. 22, Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens, 1911.

sind. Die Arbeit von *O. Laubi:* „Der Rhythmus", in der die unmittelbare Bezogenheit von Rhythmus und Muskelsystem abgehandelt wird, stellt schließlich diesen Zusammenhang völlig außer Frage [14]).

Der Zusammenhang des *Harmonischen mit Atmung und Kreislauf* ergibt sich aus folgenden Tatsachen. Die Wirkung der Musik wurde ja, wie wir oben sahen, besonders im Hinblick auf Puls und Atem eingehend studiert. Das Musikalische an sich wirkt aber, sofern es sich nicht vorwiegend rhythmisch oder melodisch ausprägt, vor allem durch das *Harmonische.* Ist es doch auch das Harmonische, welches das musikalische Urerlebnis von Spannung und Lösung bewirkt. Im besonderen Fall der von Dogiel und Mentz angestellten Versuche wurde noch dazu vielfach gerade die Wirkung der harmonischen Elemente der Musik untersucht, indem *Konsonanzen* und *Dissonanzen,* Moll- und Durmusik, isoliert den Versuchen zugrunde gelegt wurden, die Wirkungen auf Puls und Atem ergaben. Dieser Zusammenhang wird noch klarer, wenn man die besondere Reaktionsweise des Kreislaufapparates im Sinne der Pulsverkürzung und Pulsverlängerung beachtet. Die Phänomene der Spannung und Lösung kehren hier als physiologische Funktionen wieder, wie sie ja gerade bei Kreislauf und Atmung in den wesentlichsten Organfunktionen ihre Gegenbilder finden. Das Phänomen der Spannung erscheint als *Einatmung* und *Systole,* daß der Lösung als *Ausatmung* und *Diastole.* Von größter Beweiskraft ist ferner die von James und Lange begründete *physiologische Theorie* der *Affekte,* die aufgezeigt hat, daß *Gefühlszustände,* denen wir das Harmonische zuordnen mußten, ebenfalls ihre primäre Auswirkung in einer Veränderung der Funktionen von Herz und Kreislauf finden.

Die *Melodie* schließlich ist derjenige Teil des musikalischen Ganzen, der, wie sich ergeben hat, vor allem wahrgenommen und *vorgestellt* wird. Sie ist also dem Organbereich des *Nervensystems* zuzuordnen.

## Der Zusammenhang der musikalischen und psychiatrischen Ordnungsschematik.

Die Bedeutung des im Vorhergehenden gewonnenen Ergebnisses liegt darin, daß, den drei Grundkräften des Musikalischen, Melodie, Harmonie, Rhythmus entsprechend, *drei Grundwirkungen* möglich sind:

1. durch die Melodie
   die auf das *Nervensystem* und damit auf das *Vorstellungsleben* des Menschen, sowie auf das Gedanken- und Sinnesleben, welches dem Tätigsein in Vorstellungen vorangeht bezw. folgt.

---

14) O. Laubi: Der Rhythmus, Zeitschr. für die ges. Neurol. und Psych., Bd. 82.

2. durch die *Harmonie* die auf *Kreislauf* und *Atmung*, und damit auf die gesamte Region der *Gemütsregungen*.
3. durch den *Rhythmus* auf das *Muskelsystem*, und damit auf Bewegt- oder Unbewegtsein, auf die tätigen Äußerungen und deren Grundlage, das *Willensleben* bezw. die *Motorik*.

Es kann nicht bezweifelt werden, daß es also möglich ist, durch Musik unmittelbar und ohne Hemmung durch die kontrollierenden Funktionen des Großhirns bis ins Innerste des Menschen zu wirken. Immer wird die Musik harmonisierend in ihn einströmen und ihn leichter zu sich selbst, zu seinem eigenen Mittelpunkt finden lassen.

Doch muß nun in entscheidender Weise die Fragestellung dahin präzisiert werden, ob Musik auch bei den tiefgehenden *seelisch-geistigen Störungen* sich selbst auf diese so wesenhaft bezogen erweist, daß nun auch ein innerer Zusammenhang zwischen der Organik der Musik und der Organik der geistigen Störungen zu Tage tritt. Die Musik stellte sich dar als ein dreifach gegliedertes und dreifach wirkendes Ganzes. Es konnte gezeigt werden, daß sie eine tiefe, ursprüngliche Verwandtschaft mit der menschlichen Seele und ihren Grundtätigkeiten: Denken, Fühlen und Wollen besitzt. Diese Grundtätigkeiten können also auch gleichsam musikalisch erlebt werden.

Nun läßt sich die Musik mit den geistigen Störungen nur dann in Beziehung setzen, wenn auch noch das komplexe Gebilde der Krankheit eine *dreifache Gliederung* erkennen läßt, und somit die Gesamtheit: Geisteskrankheit, zumindest deutbar ist als Störung des Denkens, Fühlens und Wollens. Dabei kann die eine oder andere Funktion als mehr oder weniger gestörte hervor bezw. zurücktreten. Ein derartiger Zusammenhang von Musik und Geistesstörung ist nun insofern gegeben, als die moderne Psychiatrie der Kinder und Erwachsenen nicht nur rein deskriptiv und diagnostisch, sondern auch *psychologisch-organisch*, also *ganzheitlich* denkt. Sowohl bei Kindern, wie auch bei den Psychosen der Erwachsenen erweist es sich als sinngemäß und lebensvoll, den Blick auch auf die oft verborgenen Störungen des *Seelisch-Ganzen* zu richten, wie sie in *dreifacher Art* zur Äusserung kommen. Die grundlegende *Ordnungsschematik* der *psychiatrischen Anamnese* und des *Krankheitsbildes:*

1. intellektuelle Funktionen,
2. Affektivität,
3. die Äußerungen des Willenslebens, besonders der Motilität,

sind mithin in einen realen inneren Zusammenhang mit der Ordnungsschematik der *Musik* (s. S. 9) gesetzt.

Damit möchte nun auch jener Punkt erreicht sein, an dem es, wie in der Einleitung gesagt wurde, möglich ist, die geistigen Störungen auch vom Gesichtspunkt ihres „*musikalischen Charakters*“ zu betrachten.

Ist es nun aber gelungen, die Art der Bezogenheit von Musik und Geistesstörung klarzustellen, so ergeben sich daraus unmittelbar therapeutische Möglichkeiten und Ziele.

Es kann nun versucht werden, durch *Melodiöses* ordnend, konzentrierend und beruhigend in das verwirrte und unruhige Sinnes-, Vorstellungs- und Gedankenleben eines Kranken einzuwirken.

*Harmonisches* wird imstande sein, wirklich harmonisierend auf das menschliche Gemüt zu wirken, sei es, daß es von extremen Einseitigkeiten, sei es, daß es von leichteren disharmonischen Zuständen befreit wird.

*Rhythmisches* wird durch seine belebende und befeuernde Kraft Bewegungsgestörte und -gehemmte bis in ihr Willensleben hinein ordnen und anregen.

**Zusammenfassung.**

| Musikalische Ordnungsschematik | Musikalische Funktion | Psycholog. Wert | Physiolog. Wirkung | Psychiatr. Ordnungsschematik | Therapeutisches Ziel |
|---|---|---|---|---|---|
| Melodie | unbewegt gestalthaft einmalig | Vorstellungscharakter | Nervensystem | Denken | Ordnung, Konzentration, Beruhigung des Sinnes-, Vorstellungs- und Gedankenlebens |
| Harmonie | Wechsel von Spannung und Lösung (Septakkord u. Dreiklang) Dur-Moll-Stimmung | Stimmungscharakter Freude, Trauer | Atmung und Kreislauf | Affektivität | Lösende Wirkung auf einseitige oder disharmonische Gemütszustände |
| Rhythmus | bewegt, gestaltlos—funktionell, wiederholt | Bewegungs- und Tätigkeitscharakter | Muskelsystem | Willensleben | Wirkung auf Bewegungsstörungen und den psychischen Teil der Motorik (Willensleben) |

## Die Musik und die Psychopathologie des Kindes.

Betrachtet man die Heilpädagogik und die kindliche Psychopathologie im Hinblick auf die *Zustände* und Daseinsformen, die geschildert werden, dann wird man unschwer jene herausfinden, die, auf Grund der bisherigen Ergebnisse, entsprechend ihrer *gesamt-seelischen Struktur* und deren *Äußerungen*, aus sich selbst auf die Möglichkeit hinweisen, musikalisch behandelt zu werden.

Daß die musikalische Therapie aussichtsreich ist, dafür sprechen die Ergebnisse der modernen Heilpädagogik und vielfältige Erfahrungen älterer Ärzte. Doch stützen sich die Hinweise, die im Folgenden versucht werden sollen, weniger auf das vorliegende Erfahrungsmaterial, das daher nur vereinzelt Erwähnung findet, sondern vielmehr auf das Gewahrwerden eines organischen Zusammenhanges zwischen Musik und der Ganzheit des psychopathologischen Zustandes beim Kinde.

Als eine solche ihrer gesamtseelischen Struktur nach der Musik zugängliche Form des Krankseins erscheint vor allem der kindliche *Schwachsinn.* Immer wieder weist *Hanselmann* auf die Bedeutung einer Erfassung des Gesamtseelischen gerade bei den Schwachsinnigen hin. Er sagt: „. . . unter Geistesschwachheit verstehen wir eine Form von Entwicklungshemmung, bei welcher das *gesamte Seelenleben vermindert*, herabgemindert ist . . . . Geistesschwachheit ist also nach unserer Auffassung *mehr* als bloß intellektuelle Schwäche. Wir stellen uns mit dieser Auffassung bewußt in Gegensatz zu der in der Literatur sehr verbreiteten Ansicht, als handle es sich bei diesen Kindern um eine verminderte Intelligenz plus normalem Gefühls- und Willenleben“ [15]).

Und weiter: „Geistesschwachheit . . . ist nicht nur Schwäche der Intelligenz, sondern eine Schwäche, eine *mangelhafte Entwicklungs-* und *Entfaltungsfähigkeit* der *Gesamtpersönlichkeit,* der ganzen Seele . . . So hat man denn ganz und gar übersehen, daß zum Menschsein mehr und noch anderes gehört, als intelligent sein, daß der Mensch auch ein *Gefühls-* und *Willensleben* hat, und daß diese beiden Faktoren hauptsächlich den Charakter, die Persönlichkeit des Menschen ausmachen“ [16]). Die Möglichkeit, auf das Gesamtseelische, auf Gefühl und Willen weckend und entwickelnd zu wirken, sind nun im Musikalischen konkret gegeben.

Sieht man von der Einteilung nach dem intellektuellen Vermögen ab (Debilität, Imbezillität, Idiotie), so ergeben sich zwei Haupttypen der Schwachsinnigen: der unruhige, *erethische,* und der ganz stumpfe, *torpide* Typ. Der erethische ist jener, dessen Sinnesleben, gesteigert und flüchtig, von den Vorgängen der Aussenwelt gleichsam gebannt und in sie verstrickt wird, so sehr, daß auch die Willenssphäre enthemmt wird, und die gesteigerten motorischen Impulse oft mit zerstörender Vehemenz die Umwelt ergreifen. „Wenn sie gehen oder sonstwie sich fortbewegen können, so geschieht es völlig zwecklos und ziellos, sie reißen alles um und ein, was sie erreichen, zerreißen natürlich ohne jede Absicht vor allem auch die Kleider und die Bettwäsche“ [17]).

Der Torpide hingegen liebt es, in stumpfer Bewegungslosigkeit und völliger Apathie der Sinne zu verharren. „Stunden- ja tage-

15) Hanselmann: Einführung in die Heilpädagogik, S. 109.
16) Hanselmann: Ebenda, S. 133.
17) Hanselmann: Ebenda, S. 112.

lang bleibt er in genau derselben Lage, welche für alle Körperteile die Ruhelage bedeutet . . .“ [18]).

Sowohl das erethische wie auch das torpide Zustandsbild sind somit durch die Abnormitäten von Sinnes- und Bewegungsleben spezifisch bestimmt; somit ist also auch der Zusammenhang beider mit den Elementen: Melodie und Rhythmus konkret gegeben.

Es muß aber gesagt werden, daß in jedem Fall das therapeutische Vorgehen in Bezug auf Ausgangspunkt, Wahl der musikalischen Mittel und methodische Entwicklung bis zum erwünschten Ziel, ein individuelles wird sein müssen. Schematismus wird gewiß nicht zum Ziel führen. Ferner wird der Arzt Rat und Hilfe des Pädagogen einerseits, des Musikers andererseits nicht entbehren können. Lediglich der Ausgangspunkt wird in den meisten Fällen und auch hier ein ganz bestimmter sein, nämlich das musikalisch Ganze oder das vorwiegend Harmonische. Dieses wird eine erste teilnehmende *Stimmung* schaffen. Als musikalisches Material kommen dafür die Kadenzen, einfache Modulationen und Lieder sowie Choräle in Betracht. Davon ausgehend, wird man allmählich zum mehr Melodiösen bezw. mehr Rhythmischen übergehen.

Der Rhythmus wird ein wirksames Mittel gegen Bewegungsunlust und Stumpfheit des *Torpiden* sein, die Melodie wird sein verarmtes Vorstellungsleben bereichern und anregen, ihn aufmerksamer und bewußter machen. Dem *Erethiker* hingegen wird die Melodie ein Punctum fixum für sein chaotisches Sinnes- und Vorstellungsleben geben können, er bekommt mit ihr gleichsam ein gesundes Vorstellungsgebilde imputiert. Die geordnete rhythmische Bewegung aber wird einerseits die Bewegungsunruhe zügeln, andererseits seine sinnliche Überbetätigung durch disziplinierte Bewegungsbetätigung mindern und ausgleichen.

Diesem Problem am nächsten verwandt erscheint das der *Unruhe*. *Homburger* unterscheidet zwei Grundformen der Unruhe: die *motorische* und die *nervöse*. Die motorische stellt sich als ein primärer abnormer Bewegungsdrang des Kindes dar. Ein solcher motorisch unruhiger Idiot verhält sich etwa so: „Er läuft herum von einer Stelle des Zimmers zur andern, patscht gegen die Wand, rückt zwei Stühle zusammen, klopft auf ihren Sitz mit seinen Fäusten, daß es laut tönt, ergreift beliebige Gegenstände und wirft sie auf den Boden . . .“ [19]).

Die nervöse Unruhe findet sich vor allem bei geistig begabten Kindern als Folge einer überstarken geistigen Bewegtheit. „Er hat eine sehr rege Aufmerksamkeit, faßt schnell auf . . . Es ist aber für ihn kennzeichnend, daß alles, was ihn geistig, sei es intel-

---

18) Hanselmann: Einführung in die Heilpädagogik, S. 133.
19) Homburger: Psychopathologie des Kindesalters, S. 73.

lektuell, sei es affektiv, in Bewegung setzt, sich auch körpermotorisch auswirkt. Spricht er von Gegenständen in erreichbarer Nähe, so deutet er auf sie, und es treibt ihn, hinzulaufen“ [20]).

Diese Charakteristik der beiden Formen der Unruhe mag hier genügen, um die *prinzipielle Anwendbarkeit von Melodie und Rhythmus* zu erweisen [21]).

Mit dem Problem der Unruhe steht in unmittelbarem Zusammenhang das der *Schlaflosigkeit*. An dieser leiden in typischer Weise die „Nervösen“. Das „ruhelose Abwechslungsbedürfnis“ (Homburger) dieser Kinder bei Tag hat häufig schon früh schlechten Schlaf zur Folge. Die Maßnahmen gegen die nervöse Unruhe werden in jedem Fall, in dem Schlaflosigkeit vorliegt, sich auch gegen diese wirksam erweisen. Was außerdem ein Schlummerlied durch seine entschwebende Melodie und seinen wiegenden sechsteiligen Rhythmus vermag, ist zwar bekannt, verdient aber gewiß auch therapeutische Wertung [22]).

Schließlich weisen auch die Zustände der *Angst*, die Beengungen und Beklemmungen des Seelischen auf die Musik. Noch deutlicher wird dies, wenn man, Homburger folgend, die *Erwartungsangst* dem *Nachtschreck* als Polaritäten gegenüberstellt. Finden wir doch, daß bei der Erwartungsangst das *Vorstellungsleben* gleichsam okkupiert ist. „In der Erwartungsangst . . . vollzieht sich alles Angsterleben restlos im vollen Wachzustande des Bewußtseins mit, wie wir sehen werden, allerdeutlichster Vergegenwärtigung nicht nur vergangener, sondern auch *bevorstehender* Schwierigkeiten“ [23]). Beim Nachtschreck hingegen bricht die Angst durch Schrei und heftige Bewegung in einem jähen *motorischen Akt* durch. „Das Kind, das ruhig eingeschlafen ist, fährt meist in der ersten Hälfte der Nacht plötzlich aus dem Schlaf in

---

20) Homburger: Psychopathologie des Kindesalters, S. 73.

21) Von einem genaueren Hinweis auf das mögliche therapeutische Verfahren abzustehn wird hier am Platze sein, da es sich ja, wie schon gesagt, um eine Klarstellung von bestehenden Zusammenhängen handelt und nicht um die Mitteilung von etwas bereits äußerlich Erprobtem und Erfahrenem.

22) Es ist in diesem Zusammenhang gewiß von Interesse, an zwei Beispielen, die Willem van de Wall („Die Wirkung der Musik bei ungewöhnlichen Menschen“) erzählt, von der schlafspendenden Wirkung der Musik zu erfahren. Ein Arzt trug in seinem Spital stets eine kleine Spieldose bei sich, die nur eine einzige Melodie spielen konnte. Er behauptete, daß jeder gutwillige Patient, sofern er keine Schmerzen hatte, nach dreimaligem Abspielen der Melodie einschlief. — In einem andern Spital sank der Verbrauch von Schlafmitteln um ein Drittel, als man am Abend regelmäßig ein wenig Musik machte. Es wurden Nocturnos, Wiegenlieder und Serenaden gespielt.

23) Homburger: Psychopathologie des Kindesalters, S. 292.

die Höhe, ringt nach Luft, schreit auf, oder aber es erhebt sich ohne Zeichen erschwerter Atmung im Bett mit äußerst erschrecktem, schwer verängstigtem Gesichtsausdruck, reißt die Augen weit auf und scheint sich vor etwas zu fürchten“ [24]).

Hier wird Musik in besonderer Art die Verkrampfung des Seelischen *lösen* und dadurch Vorstellungsleben und Motorik befreien können. Bedeutende Heilmöglichkeiten haben dabei gewiß Morgen- und Abendlieder.

## Die Musik bei geistigen Störungen Erwachsener.

Aus dem Bereich der reinen *Psychiatrie* sollen nun drei Zustandsbilder herausgegriffen werden, und zwar nur solche, die wieder gleichsam aus sich selbst auf die Möglichkeiten einer musikalischen Therapie hinweisen. Denn wurde an anderer Stelle von einer realen Bezogenheit der psychiatrischen und musikalischen Ordnungsschematik gesprochen (S. 12), so muß nun hier betont werden, daß sich daraus keinesfalls die allgemeine Behandelbarkeit geistiger Störungen ergeben kann. Schon deshalb ist dies nicht möglich, weil es oft fruchtlos erscheinen muß, bei einer absoluten therapeutischen Zielsetzung mit den subtilen Wirkungen musikalischer Kunst gegen das Massive und Naturhafte mancher Psychosen ankämpfen zu wollen. Vor allem aber auch dann, wenn das zentrale Phänomen der Psychose so gelagert ist, daß es für das Kräftewirken der Musik, wie es hier geschildert wurde, kaum erreichbar scheint. Dies ist z. B. der Fall bei dem Phänomen der „Ichspaltung“ der *Schizophrenie*.

Trotzdem haben Versuche in der *Basler Psychiatrischen Klinik* ergeben, daß die *schizophrene Psychose*, selbst bei schweren Defekt- und bei Zerfallszuständen, durch Musik entschieden günstig beeinflußt werden kann: gerade bei dieser Psychose besteht ja oft neben den körperlich bedingten Primärsymptomen ein sogenannter psychogener reaktiver „Überbau“, welcher einer musikalischen Beeinflussung durchaus zugänglich ist. Daß ausgesprochene *Stupor-* und *katatone* Erstarrungszustände, vor allem *Stereotypien* und *Autismus*, besonders durch stark *rhythmische* und *harmonische* Musik oft überraschend gelockert werden können, ist nach den oben angeführten Beziehungen zwischen Harmonie und Affektivität, zwischen Rhythmik und Motilität verständlich.

Die drei Grundsymptome des *manisch-depressiven Irreseins* sind:

1. Heitere oder depressive Verstimmung.
2. Ideenflucht oder Hemmung des Gedankenganges.

---

24) Homburger: Psychopathologie des Kindesalters, S. 539.

3. Abnorme Erleichterung oder Hemmung der zentrifugalen Funktionen des Entschließens, Handelns, inklusive den psychischen Teil der Motilität [25]).

Wir stehen also vor klar umrissenen Störungen des Gemütslebens, des Vorstellens und Denkens, der Willenstätigkeit und Motorik. Melancholie und Manie scheinen daher einer musikalischen Beeinflussung besonders zugänglich, wenn es auch klar ist, daß diese letzterdings körperlich bedingten Krankheitszustände durch die Musik nicht „geheilt", sondern nur, im Sinn der Wirkung gewisser Medikamente, vorübergehend gebessert werden können. Schon wegen dieser subjektiven Erleichterung des z. B. in der Melancholie fast unerträglich schweren Zustandes sollte die Hilfe, welche die Musik bieten kann, mehr in Anspruch genommen werden. Dies gilt noch viel mehr von den *reaktiven* Depressionszuständen und jenen nicht seltenen Kombinationen endogener mit reaktiven Verstimmungen.

Bisher angestellte Versuche ergaben, daß sich Melancholiker gegen heitere Musik abwehrend verhalten, während Manische ernster Musik teilnahmslos zuhören. Gerade dieses negative Ergebnis zeigt aber mit großer Deutlichkeit die Bedeutung eines methodischen Vorgehens.

Es erscheint nötig, den *Melancholiker* ganz allmählich aus dem traurigen Moll-Erleben, das am Anfang allein erträglich sein wird, in das heitere und *rhythmisch bewegte Dur-Erleben* zu leiten. Nur so ist zu hoffen, daß die Abwehr des Kranken ausbleibt, die depressive Verstimmung mit dem Übergang zum Dur-Charakter allmählich aufgehellt und durch den Rhythmus neue Bewegungslust und Willenskraft geweckt wird.

Wie sehr die Musik selbst einen schweren depressiven Zustand vorübergehend zu lösen vermag, zeigt eine Stelle aus einem Briefe *Lenau*'s, den er kurz vor dem Ausbruch seiner Krankheit abgefaßt hat: „Es ist ein Wunder geschehen heute früh um acht Uhr, alle Mittel meines Arztes halfen nichts. Da nahm ich meine Geige, spielte einen steirischen Ländler, tanzte dazu und stampfte wütend in den Boden, daß das Zimmer bebte. Ich wurde heiß und beweglich, und, oh Wunder, ich war gesund" [26]).

Auch *Raudnitz* erzählt in seinem Büchlein „Die Musik als Heilmittel", 1840, vom Besuch in einer Irrenanstalt, bei dem er Patienten musizieren sieht, u. a.: „Das mitunter äußerst gemütliche Spiel des Violin-Primspielers läßt nur noch in manchen während der Pausen eingeschalteten Improvisationen den *Melancholiker* durchblicken. Auch der Sekondspieler ist ein Melancho-

---

25) Bleuler: Lehrbuch der Psychiatrie, S. 330.

26) Nach Riessner: Musik als Heilmittel, Westermann's Monatshefte, Januar 1930.

liker; wer ihn aber seit einem Jahre nicht gesehen hat, erkennt den jungen Mann kaum mehr. Damals das vollkommene Bild einer aus einer Manie hervorgegangenen tiefen Melancholie mit Neigung zum Selbstmorde, partieller Abulie und Scheue darbietend, hatte er bereits seine ehemalige Kunstfertigkeit großen Theils vergessen. Mit Mühe gelang es endlich, ihn zur Mitwirkung zu bewegen. Aber von dieser Stunde an machte auch seine Genesung offenbar bedeutende Fortschritte, sodaß der etwa noch zurückgebliebene Anstrich von Schüchternheit und Muthlosigkeit in keinen Vergleich mehr zu bringen ist mit seinem ehemaligen Zustande! Und an diesem schönen Erfolge hat seine zweckmäßig geleitete Beschäftigung mit Musik den vorzüglichsten Anteil“ [27]).

Der *Manische* hingegen wird zunächst bloß dem heiteren Dur-Erleben zugänglich sein. Und nur ganz allmählich sollte man versuchen, durch den Übergang zu ernsterer und schließlich zu Moll-Musik seine Stimmung zu normalisieren. Auch das überbewegte Vorstellungsleben des Kranken kann wenigstens vorübergehende Beruhigung finden, wenn die Musik immer mehr den Charakter des Besinnlich-*Melodiösen* annimmt. Dies ist auch das Mittel, den übermäßigen Tätigkeitsdrang des Manischen zu mindern. Denn sind einmal Sammlung und Konzentration wieder einigermaßen möglich geworden, so wird ein dadurch gewonnener innerer Schwerpunkt zu verhindern imstande sein, daß dauernd ein Übermaß an Impulsen nach außen fließt.

Bei der Besprechung der verschiedenen Formen der *Zwangsneurose* weist Bleuler wiederholt auf die grundlegende Bedeutung hin, welche die *Angst* dabei hat. Er sagt schließlich: „Die eigentliche Zwangsneurose kommt nur auf dem Boden eines *ängstlichen*, unsichern, aber gewissenhaft sein wollenden Charakters zustande . . . Was den Patienten zwingt, gegen seinen Willen, den als unsinnig erkannten Antrieben, zu denken oder zu handeln, nachzugeben, das ist die *Angst*, die mit jedem Widerstand verbunden ist“ [28]).

So ist man berechtigt, den *Zwangsvorstellungskranken* als einen Menschen zu betrachten, dessen Angst die Macht hat, sein Vorstellungsleben derart zu ergreifen, daß auch sein Bewußtsein krankhaft und angstvoll an eine beherrschende Vorstellung fixiert und gebunden bleibt. Bleuler weist auch auf die Willensschwäche hin, die es dem Kranken unmöglich macht, sich von der quälenden Vorstellung zu befreien. Im Vordergrund aber steht die ängstliche Verkrampfung des Seelischen. Diese deutet darauf, gerade durch das *Harmonische* lösend und ermutigend auf das kranke Gemüt einzuwirken. Dadurch wird es auch allmählich möglich sein, das auf bestimmte Denkinhalte starr gerichtete Bewußtsein zu lockern.

---

27) Raudnitz: Die Musik als Heilmittel, Prag 1840.
28) Bleuler: Lehrbuch der Psychiatrie, S. 406/7.

## Zusammenfassung.

1. Die Musik wurde als ein nach *Melodie*, *Harmonie* und *Rhythmus* dreifach gegliedertes Ganzes erkannt.

2. Diese drei Grundelemente sind sowohl durch ihren besondern *psychologischen* Wert wie auch durch eine dreifache *physiologisch* wirksame Organbezogenheit prägnant gekennzeichnet; und zwar:

   die *Melodie* durch den ihr zukommenden *Vorstellungscharakter* und den Zusammenhang mit dem *Nervensystem*,
   die *Harmonie* durch den *Stimmungscharakter* und den Zusammenhang mit *Atmung* und *Kreislauf*,
   der *Rhythmus* durch den *Bewegungscharakter* und den Zusammenhang mit dem *Muskelsystem*.

3. Die Musik besitzt eine ursprüngliche Verwandtschaft mit der *menschlichen Seele* und erweist sich, entsprechend den *drei musikalischen Elementarteilen*, als bezogen auf die *drei seelischen Grundtätigkeiten* von:

   Denken,
   Fühlen,
   Wollen,

   bezw. auf die auch das *Grundgefüge* der *Geistesstörungen* bildende Dreiheit von:

   intellektueller Funktion,
   Affektivität, und
   Motilität.

4. Dieser *Zusammenhang* der Organik des *Musikalischen* mit der Grundstruktur der *Psychosen* gibt der Musik, bezw. den sie konstituierenden Elementarteilen, Stellung und Wert von nicht bloß allgemein seelisch, sondern auch konkret *therapeutisch* wirkenden Kräften, und ermöglicht es, die Struktur der einzelnen Psychosen gleichsam auf ihren individuellen *„musikalischen Charakter“* hin zu betrachten, und somit zugleich die *Angriffspunkte* zu finden für eine *rationale* und *gerichtete musikalisch-therapeutische Einwirkung*.

Vom Arzttum wird wieder Künstlerschaft gefordert. Erneut hat sich auch der Blick der forschenden Wissenschaft auf die Kunst gerichtet und wir ahnen in ihr gewaltige, zukünftige Heilmöglichkeiten. So wird auch für die Heilmöglichkeiten der Musik eine wahre Zukunft kommen, wenn immer mehr von dem von uns nur geahnten Zusammenhange der Welt, des Menschen und der Kunst gewußt werden wird, von dem *Goethe*'s Worte sprechen:

„Gerade das, was . . . am Kunstwerk als Natur auffällt, das ist nicht Natur (von außen), sondern der Mensch (Natur von innen)“ . . . und: „Wir wissen von keiner *Welt* als in Bezug auf den *Menschen;* wir wollen keine *Kunst,* als die ein Abdruck dieses Bezuges ist“.

# Literaturverzeichnis.

*Bleuler:* Lehrbuch der Psychiatrie.

*Dogiel:* Über den Einfluß der Musik auf den Blutkreislauf, Archiv f. Anatomie u. Physiol., Phys. Abt. 1880.

*Flechtner:* Die Heilkraft der Musik, Die Musik, Jg. 22, H. 3.

*Großschopff:* Heilung durch Kunst, Psych.-neur. W'schr. 1934.

*Goethe:* Die Novelle.

*Hanselmann:* Musikalische Erziehung.

*Hanselmann:* Einführung in die Heilpädagogik.

*Homburger:* Psychopathologie des Kindesalters.

*Hilfsschule,* Die: Diverse Aufsätze.

*Heussge:* Die Wirkung der Musik auf Kranke mit psychischen Störungen, Psych. u. Med., Bd. 3.

*Isemann-Corvinus:* Der Einfluß der Musik auf geistig und seelisch gehemmte Kinder, Die Hilfsschule, Jg. 22.

*Jentsch:* Musik und Nerven, Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens, 1911.

*Kestenberg:* Musikerziehung als Einheit, Schweiz. Musikzeitung, Februar 1938.

*Laubi:* Der Rhythmus, Zeitschr. f. d. ges. Neur. u. Psych., Bd. 82.

*Mentz:* Über die Wirkung akustischer Sinnesreize auf Puls und Atmung, Wundts Philos. Studien, Bd. 11, Leipzig 1895.

*Müller-Freienfels:* Psychologie der Musik.

*Naumann:* Musikgeschichte.

*Pfeffer:* Die Musik in der Heilpädagogik, Schweiz. Musikzeitung, Juni 1938.

*Riessner:* Musik als Heilmittel, Westermanns Monatshefte, Januar 1930.

*Rentsch:* Musik und Geistesstörung, Allg. Zeitschr. f. Psych. u. psych.-ger. Med., Bd. 85.

*Raudnitz:* Musik als Heilmittel, Prag 1840.

*Steiner:* Das Tonerlebnis im Menschen.

*Van de Wall:* Die Wirkung der Musik bei ungewöhnlichen Menschen (Original holländisch).

*Walter:* Von den moralischen Kräften der Musik.